Sechs Bagatellen[a)]

für das Pianoforte
von

L. van BEETHOVEN.

Op. 126.

Six Bagatelles[a)]

for the Pianoforte
by

L. van BEETHOVEN.

Op. 126.

Andante con moto. M.M. ♩. = 112.
Cantabile e compiacevole.

Nº 1.

p dolce — *cresc.* — b) — *p* — *ten.* — *cresc.* — *p* — *ten.* — *dolce espr.*

L'istesso tempo.

c) — *cresc.* — *un pochettino ritardando* — *dim.*

a) Bezüglich dieses letzten Heftes „Bagatellen" glaubt der Herausgeber, auf Grund der darin ersichtlichen charakteristischen Styleigenthümlichkeiten, versichern zu können, dass sie sämmtlich aus der spätesten Schaffensperiode des Meisters stammen, was bei dem vorhergehenden Hefte Op. 119, wie an Ort und Stelle nachgewiesen worden ist, in Abrede gestellt werden musste.

b) Die Antwort (der Nachsatz) auf den Vordersatz der Melodie in der Oberstimme liegt im Basse, und werde desshalb gebührend vor den übrigen Stimmen hervorgehoben: [music example]

c) Die neue Leipziger Ausgabe bringt das Quidproquo: [music example], dessen Irrigkeit schon aus Gründen der musikalischen Rechtschreibung einleuchtet.

a) *With regard to this last book of Bagatelles, the Editor believes that he is justified in averring, on the ground of characteristic peculiarities of style appearing therein, that all of them belong to the later creative period of the Master, which, in the case of the preceding book, Op. 119, had to be denied, as has been proved in the proper place.*

b) *The answer (antithesis) to the thesis of the melody in the upper voice lies in the bass, and should, for this reason, be duly made prominent above the remaining voices:* [music example]

c) *The new Leipsic Edition offers the quid pro quo:* [music example], *the erroneousness of which is evident even on the ground of correct musical orthography.*

English translation by J. H. Cornell.

molto ten. non troppo presto.

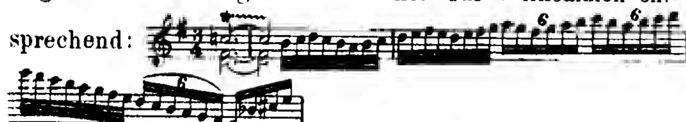
a) *p grazioso*

b) *molto espr.* *cresc.*

p c) *sopra la m.s.* *dim.* *p*

cresc. *dim.* d) *pp* e) *p* *dim.* *pp*

a) Wir haben schon vielfach in dieser Ausgabe_ vgl. besonders Op. **77** (Fantasie) und Op. **89** (Polonaise)_ auf die Nothwendigkeit hingewiesen, den Vortrag von Cadenzpassagen, Fermaten, u. s. w. rhythmisch zu organisiren, sowie die praktische Anleitung dazu gegeben. Dieses unsres Verfahren wird an gegenwärtiger Stelle durch den Autor in vollstem Maase gerechtfertigt. Beethoven hat schon bei der Cadenz selbst den $\frac{3}{4}$ Takt aufs Neue vorzuschreiben für gut befunden, und über den Triller auf der Septime „*molto tenuto*" geschrieben. Demgemäss halten wir nachfolgende Eintheilung in vier Takte für vollkommen entsprechend:



b) Wie eine Bassmelodie in der Octavenverdoppelung auf dem Klavier deutlich singend auszuführen sei, darüber haben wir schon im letzten Satze von Op. **110** und im ersten von Op. **111** gesprochen. Wir wiederholen: Der Daumen drücke die Tasten fester und tiefer als der fünfte Finger.

c) Bei richtiger Anschlagsschattirung_ die beginnende Hand spiele dem Sinn der Phrase gemäss stets stärker als die endigende_ kann die kleine Härte im Zusammenstosse von c und h bis zur Unmerklichkeit verschwinden.

d) Man beachte die für melodische Verständlichkeit wesentliche_ übrigens discrete_ Accentuirung des vierten Achtels in diesem, wie dem folgenden Takte.

e) Wir gestatten uns hier eine Gelegenheit zur präventiven Vertheidigung unserer dem oberflächlichen Leser bisher wohl des Häufigen gesucht und „chikanös" erschienenen Fingersetzung zu benutzen. Der Componist hat für folgende Phrase eine getheilte Bedingung vorgeschrieben: spiele ich nun diese Stelle naturalistisch so: so ist es nicht möglich, die vorgeschriebene Trennung zu beobachten. Um sie correkt und sicher auszuführen, gibt es keinen anderen Weg als den von uns im Texte angezeigten.

a) *We have already several times in this edition pointed to the necessity_ compare particularly* Op. **77** *(Fantasy) and* Op. **89** *(Polonaise)_ of organizing rhythmically the delivery of cadence-passages, pauses, etc., and have likewise given the practical instruction for it. This, our method, is to its fullest extent justified by the author at the present place. Beethoven has himself already found it well to prescribe anew at the cadence itself the* $\frac{3}{4}$ *time, and to write over the trill on the seventh* "molto tenuto." *For this reason we deem the following division into four bars as perfectly suitable:*



b) *How to execute in a plain singing manner a bass-melody on the pianoforte in octave-doubling, we have already stated in the last movement of* Op. **110**, *and in the first one of* Op. **111**. *We repeat: press the thumb more firmly and deeper on the keys than the fifth finger.*

c) *The slight harshness in striking together c and b can be made to disappear so as to be hardly perceptible if the correct shading of touch is used (the hand beginning playing according to the meaning of the phrase always louder than the one ending).*

d) *Observe the accentuation (it must be discreetly, however) of the fourth eighth-note in this, as well as in the following measure, which is essential for melodic clearness.*

e) *We take the liberty of here availing ourselves of an opportunity to defend in advance the fingering which has until now appeared to the superficial reader as far-fetched and full of "trickiness." The composer has prescribed for the following phrase a divided condition: If I now play this place in a natural way, thus: it will not be possible to observe the prescribed separation. In order to execute it correctly and with certainty, there is no other way than the one indicated by us in the text.*

Allegro. M.M. ♩ = 132.

Nº 2.

a) Folgendes Stück ist ganz ersichtlich für Streichquartett gedacht. Man stelle sich den furiosen Eingang von einem solchen *unisono* gespielt vor; veranschaulichen könnte man sich die Wirkung, indem man beide Hände in der Octave (der oberen oder der unteren) gleichzeitig die ganze Phrase ausführen liesse. Aber sowohl die eine wie die andere Zuthat (obere wie untere Octave) würden das feiner empfindende Ohr veletzen. Es bleibt demnach nichts übrig, als die Fingerkraft jeder Hand durch besondere Übung zu stärken und aus dem scheinbaren (auf dem Papier nämlich) Dialog einen fliessenden Monolog zu machen.

b) Nur eine im Fugenspiel tüchtig einexerzierte Hand wird die Schwierigkeit der verschiedenen Anschlagsfunction der einzelnen Finger lösen können.

c) Dass hier die Schlussnote der rechten Hand als Sechzehntheil, sonst immer als Achtel bezeichnet ist, hat nichts Massgebendes für die Ausführung: in beiden Fällen bleibt es eine scharf abzustossende Note: gewissermaassen ein Achtel dem Charakter nach, ein Sechzehntheil betreffs des Dauerwerthes.

d) Diese schöne Melodie spiele man recht langathmig, wir möchten sagen, recht „schlank:" d.h. man accentuire nicht taktweise, sondern höchstens in Gruppen von je vier Takten. Es wäre sogar eine Belebung der Tempos zu empfehlen, vorausgesetzt dass keine Unruhe oder Hast sich hinzugestellt.

a) *The following piece has quite evidently been conceived for the string-quartet. Imagine the furious introduction being played in unison. The effect could be illustrated by letting both hands execute simultaneously the entire phrase in the octave (the upper or the lower one). But the addition of either the one or the other, however, (upper, as well as lower octave) would offend the ear possessing the finer sensibility. There remains, therefore, only to strengthen by special practice the finger-power of each hand, and to change the apparent (that is, on paper,) dialogue into a flowing monologue.*

b) *Only a hand fully practised in fugue-playing will be able to overcome the difficulty of the various function of touch of the separate fingers.*

c) *That the closing note in the right hand has here been indicated as a sixteenth-note, while otherwise as an eighth-note, has no bearing upon the execution: in both cases the note must be sharply cut short, as it were an eighth with regard to its character, and a sixteenth with regard to its value.*

d) *Play this beautiful melody quite broadly and long-sustainedly, we might say very "slenderly;" that is, one should not accentuate by bars, but at the utmost in groups of four bars. We might even recommend an acceleration of the tempo, provided it is not accompanied by any disquietude or haste.*

a) Um das Allzuaphoristische, „Zerpflückte" in der Wirkung dieser Interjectionen zu vermeiden, haben wir Pedalgebrauch vorgezeichnet.

b) Ein *stringendo* versteht sich bei der leidenschaftlichen Erregtheit der fast dramatischen Entwickelung dieser Episode von selbst.

c) Die Mittelstimme [music example] in den folgenden acht Takten ist als Hauptsache zu betrachten.

a) *We have prescribed the use of the pedal in order to avoid in these interjections the effect of a too much aphoristic "tearing to pieces."*

b) *The passionate agitation of the almost dramatic development of this period requires a stringendo, as a matter of course.*

c) *The middle voice:* [music example] *in the following eight bars is to be considered as principal subject.*

Nº 3.

Andante. M.M. ♪ = 104.
Cantabile e grazioso

a) Die dynamische Ermattung kann von einem Nachlassen der Bewegung begleitet sein, wie vorher qualitative und quantitative Steigerung mit einander verbunden waren.

b) Der Eintritt des *G dur* möge von einer kaum merklichen Pause eingeleitet werden, schon um den Querstand von kleiner und grosser Terz dem Ohre zu entziehen.

c) Der unverkennbare Stempel religiöser Weihe, der diesem Stücke wie so manchem der langsamen Sätze in den letzten Quartetten aufgeprägt ist, darf zu keiner nüchtern-asketischen Auffassung verleiten. Im Gegentheile; die glühendste Innigkeit (nicht blos Innerlichkeit) des Ausdrucks hat sich der Reproduction dieses religiösen Charakters zu Diensten zu stellen. Weit entfernt, aus diesem Umstande extravagante Folgerungen ziehen zu wollen, lässt es sich beim Eindringen in den Geist des Meisters doch nicht ignoriren, dass Beethoven Katholik war, während Mendelssohn und Schumann (letzterer weit weniger exclusiv) der protestantischen Confession angehörten.

a) *Dynamic weariness may be accompanied by an abatement in the movement, the same as before a qualitative and quantitative climax were linked together.*

b) *The entrance of* G-major *may be accompanied by a scarcely perceptible rest, if only for the purpose of relieving the ear from the false relation of a minor and major third.*

c) *The indelible stamp of religious solemnity, which is characteristic of this piece, as of so many slow movements in the last quartets, must not lead to an insipid ascetic conception. On the contrary, the most glowing fervor of expression (not inwardness only) must tender its service in the reproduction of this religious character. Be it far from me to draw extravagant conclusions from this circumstance, nevertheless upon entering into the spirit of the Master, it cannot be ignored that Beethoven was a Catholic, while Mendelssohn and Schumann (the latter one far less exclusively) belonged to the Protestant Faith.*

a) Der Herausgeber hält von hier ab das Tempo ein wenig zurück, um die Figuration mannichfaltiger nüanciren zu können. Dieselbe erinnert – natürlich nur *en miniature* – an jene erhabene Variation im Adagio der Sonate Op. **106** und verlangt auch hier gleiches Vermeiden indifferenter Tändelei wie überspannter Accenthäufung: *ondeggiando* würde ein passender Ausdruck für den Vortrag sein.

b) Der Bass ist Träger der Melodie:

c) In dem Anschlag dieser Achtel versuche man eine ähnliche Wirkung auf dem Klaviere hervorzubringen, als durch die *„sons harmoniques"* (Flageolettöne) auf der Pedalharfe erzielt wird. Auf einem Erard'schen oder Bechstein'schen Flügel ist dieses Experiment unbestreitbar möglich. Der Autor hat für die lezten fünf Takte ununterbrochen Aufhebung der Dämpfung vorgeschrieben: die verwandten Harmonieen sollen ätherisch in einander verschwimmen und das abstrakt-musikalische Interesse sich dem dynamisch-poetischen Eindrucke unterordnen. Einem ähnlichen Beispiele von solcher Intention sind wir bereits im zweiten Satze (zweiter Repetitionstheil) der Sonate Op. **101** begegnet.

a) *The editor retards the tempo here a little, in order to shade the figuration with greater variety. It recalls (of course, only in miniature) that sublime variation in the adagio of the Sonata Op. 106, and requires likewise here the same avoiding of indifferent trifling as well as an eccentric and overloaded accentuation: ondeggiando would be an appropriate expression for the delivery.*

b) *The bass carries the melody.*

c) *Try to produce a similar effect on the pianoforte when striking this eighth-note as is obtained by the harmonic tones (flageolet-tones) on the pedal harp. This experiment is undoubtedly possible on a grand piano of Erard or Bechstein. The author has directed for the last five measures uninterrupted raising of the dampers, the harmonies related to each other must blend etherially, and the abstractly musical interest must subordinate itself to the dynamic-poetic impression. A similar example of such intention has been met with already by us in the 2nd movement (2nd repetition part) of the Sonata Op. 101.*

No 4.

Presto. M. M. 𝅗𝅥 = 152.

a) *f* … *sf* … *p* … *cresc.* … *sempre* **p** … *leggiermente*

a) Es nimmt eigentlich Wunder, dass dieses brillante Scherzo (dem Rhythmus nach die Bach sche „*Bourrée*“) von den Klaviervirtuosen für den Conzertvortrag bisher noch nicht benutzt worden ist. Die Schwierigkeiten einer correkten und wirkungsvollen Ausführung sind im Verhältniss zur „Dankbarkeit“ der Aufgabe nur gering. Man achte darauf, alle Viertel, die nicht mit Bindebögen versehen sind, namentlich im *forte* sehr scharf und kurz abzustossen, auch die mit *sforzato* bezeichneten, soweit es hier der stärker auszuübende Druck des Fingers gestattet.

b) Die nächsten acht Takte müssen etwas beschleunigt werden, wenn sie nicht steif oder schleppend klingen sollen; beim *forte*-Eintritt kehre man in die ursprüngliche Bewegung zurück.

a) *It is somewhat to be wondered at that this brilliant Scherzo (the* “Bourrée” *of Bach, according to the rhythm) has until now not been brought forth by piano virtuosi for concert purposes. The difficulties of a correct and effective execution are only trifling, in proportion to the gratification of the task. Take care to detach very sharply and shortly, particularly in the* forte, *all quarter-notes that have no legato-slurs; likewise those marked with* sforzato, *so far as the stronger pressure required from the finger permits.*

b) *The next eight bars must be somewhat accelerated, if they are not to sound stiff or dragging: at the entrance of the* forte, *return to the original time.*

Un poco più mosso, ma molto tranquillo.

a) *ten. sempre*

b) *legatissimo* — *Una Corda*

a) Das „*Trio*“ oder besser „*Alternativo*“ muss in einem gewissen dämmerhaften Halbdunkel gehalten werden, beinahe schattenhaft am Ohre des Zuhörers vorübergleiten. Insbesondere vermeide man es, die symmetrischen Umrisse der einzelnen Perioden irgendwie zu markiren.

b) Um ein möglichstes „*Legato*“ zu erreichen, vertheilt sich der Herausgeber diese Stelle folgendermaassen in die beiden Hände:

a) *The “trio,” or rather “alternativo,” must be kept as it were in a dusky dawn; it must pass the ear of the listener like a shadow. Be particular to avoid marking in any way the symmetrical outlines of the separate periods.*

b) *In order to attain the utmost legato possible, the editor has distributed this place between both hands as follows:*

p cresc. p ten. ten. ten. dim. ten. p più piano a) pp pp Tempo I. f sf sf sf sf p f p

a) Das *ritardando,* zu welchem sich der Spieler am Schlusse berufen fühlen möchte, ist, wie an den intercalirten Verlängerungstakten ersichtlich, vom Autor bereits in den Text selbst hinein componirt worden.

a) *The* ritardando, *with which the player might feel induced to close, has already been composed into the text by the author himself, as is evident from the intercalated lengthening-measures.*

a) Einige Musiker wollen diese capricciöse Wiederholung (eine Art „Epiphora") welche sich beim ersten Male nicht vorfindet, für eine Irrung des Manuscriptes ausgeben. Wir begegnen aber öfters bei Beethoven ähnlichen Varianten, die keinesfalls blos aus der Langeweile, bereits Notirtes nochmals mechanisch niederzuschreiben, entstanden sind. Vielmehr ist dieser Annex von sechs Takten ein logisches Gegenstück zu der in der letztvorhergehenden Anmerkung besprochenen Erweiterung am Schlusse des *Dur*-Zwischensatzes. Die Priorität des Einfalls ist sicher in jenem zu suchen und der Geschmack daran hat den Componisten bewogen, ihm ein nachträgliches Pendant im Hauptsatze zu geben.

a) *Some musicians claim that this capricious repetition (a kind of "Epiphora") which does not appear at the first time, is an error in the manuscript. We often meet, however, in Beethoven similar variations, which by no means owe their existence simply because of the weariness of writing down again mechanically what has already been written. Moreover, this annex of six bars is a logical counterpart to the enlargement at the close of the E-major episode, of which mention has been made already in the last annotation. The priority of invention rests certainly in the former, and the composer's penchant for it has induced him to add to it a subsequent pendant in the principal movement.*

p
ten.
ten.
cresc.
ten.
U. C.
pp
pp
cresc.
p
cresc.
ten.
p
ten.
dim.
p
più piano

pp
U.C.
pp
Ped. *

a) Quasi allegretto. M.M. ♩. = 96.

Nº 5.

p
p
dim.
p
cresc.
f
dim.
1. 2.

a) Der Character dieses Stückes lässt sich am passendsten mit „Idyll" bezeichnen. Man spiele es möglichst zart und ruhig.

a) *The character of this piece may be appropriately designated as an "Idyll." It should be played with the utmost possible tenderness and tranquillity.*

a) Ein verständig überlegter Pedalgebrauch dürfte der Wirkung dieser Episode in der Unterdominante zum Vortheil gereichen.

a) *An intelligently considered use of the pedal might prove advantageous in the sub-dominant for making effective this episode.*

Nº 6.

a) **Presto.** M. M. 𝅗𝅥 = 126 = 132.

f *fz*

Andante amabile e con moto. 𝅘𝅥𝅮 = 126.

ten. *ten.* *ten.* *ten.* *p* *p* b) c) *p* *grazioso* *p*

a) Das stürmische Ritornell zu Anfang und Ende ist einfach als ein instrumentales Vor- und Nachspiel zu dem „Lied ohne Worte“ zu betrachten, das von diesem allerdings etwas wunderlichen Rahmen eingefasst ist. Übrigens begegnet man solchem Contraste (lustiges Vorspiel zu einem melancholischen Liede) häufig in Volksweisen, sowohl romanischen als slavischen, namentlich in der „Serenadengattung,“ zu der man vorliegendes Stück rechnen kann.

b) *a* (*F dur*-Akkord) ist kein Druckfehler. An vielen Stellen seiner letzten Werke (neunte Sinfonie, *Missa solennis,* u. s. w.) bestreift der Meister das Gebiet der dorischen Tonart (deren Skala bekanntlich kleine Terz und grosse Sexte vereinigt.)

c) Dieses Ritornell trage man spielender d. h. flüssiger und etwas lebhafter vor.

a) *The stormy ritornello at the beginning and close has been considered simply as an instrumental prelude and postlude to the "song without words," which is contained in this, indeed, somewhat curious frame. We meet, however, such contrasts (a joyful prelude to a melancholy song) frequently in Volks-songs, Roumanic as well as Slavonic, particularly in the species Serenades; to which species the preceding piece may be said to belong.*

b) *A (chord of F-major) is no misprint. At many places in his last works (Ninth Symphony, Missa Solennis, etc.,) the Master touches the domain of the Doric Mode (the scale of which, as is well known, embraces a minor third with a major sixth).*

c) *Deliver this ritornello in a playful manner; that is, more flowingly and somewhat more animated.*

a) Wir wollen nicht entscheiden, ob diese folgenden drei Takte nicht nach Wiederholung des ersten Theiles nur an die Stelle der drei vorhergehenden zu treten hätten. Derselbe Fall präsentirt sich im zweiten Theile. Es ist möglich, dass der Autor im Manuscripte die Bezeichnung mit I^mo und II^da volta — in der sonst üblichen Weise — vergessen haben könnte. Der Herausgeber neigt sich zu dieser Ansicht, wagt aber nicht ihr unbestreitbare Gültigkeit beizulegen.

b) Der herrschende dreitaktige Rhythmus, wird hier durch eine nur zweitaktige Periode unterbrochen. Sie ist geeignet, in das langsamere Tempo des *Canto* zurückzulenken.

a) *We shall not undertake to decide whether or no these following three bars should only be substituted for the three preceding ones, after the repetition of the first part. This case presents itself in the second part. There is a possibility that the author might have forgotten in the manuscript to mark prima and seconda volta, in the usual manner. The Editor leans towards this opinion, but does not venture to claim for it absolute authority.*

b) *The dominating three-measure rhythm is interrupted here by a period of only two measures. It is available as leading back into the slower tempo of the canto.*

f *f* *p*

cresc. *f* *dim.* *p*

a) *cresc.* *p*

cresc. *Tranquillo.* *ten.* *ten.* *p* *ritard.*

Tempo I.

f

a) Das vom Componisten vorgeschriebene *piano* (*crescendo* soll erst im dritten, also dem Schlusstakte der stets dreitaktigen Phrase eintreten) schliesst natürlich feinere Ausdrucksschattirungen nicht aus. Um eine schöne Declamation dieser Melodie zu erlernen, empfehlen wir dem Spieler das Studium des berühmten Liederkreises Op. 98 „an die ferne Geliebte," mit welchem diese letzte Bagatelle eine wesentliche Stimmungsverwandtschaft zeigt.

a) *The* ***piano*** *prescribed by the composer (crescendo is to enter only in the third, that is, the closing bar of the constant three-measure phrase) does not, of course, exclude nicer shadings of expression. To acquire a beautiful declamation of this melody, we recommend to the player the study of the celebrated "Liederkreis", Op. 98, "An die ferne Geliebte", with which this bagatelle shows itself to possess a material similarity of sentiment.*